

Un heroe sen tempo: 20 anos de cultura galega sen Reimundo Patiño

Last Time Hero: 20 Years of Galician Culture without Reimundo Patiño

Xosé Lois GUTIÉRREZ FAILDE

Universidade de Santiago de Compostela
unruidosecreto@yahoo.es

RESUMO

O propósito deste traballo é revisa-la lectura histórica do proxecto estético de Reimundo Patiño no vixésimo aniversario do seu falecemento.

PALABRAS CHAVE: Marxe, proxecto estético, lectura histórica, arte, ideoloxía.

GUTIÉRREZ FAILDE, X. L. (2005): “Un heroe sen tempo: 20 anos de cultura galega sen Reimundo Patiño”. *Madrygal (Madr.)*. 8: 65-72

RESUMEN

El propósito de este artículo es revisar la lectura histórica del proyecto estético de Reimundo Patiño en el vigésimo aniversario de su fallecimiento.

PALABRAS CLAVE: Margen, proyecto estético, lectura histórica, arte, ideología.

GUTIÉRREZ FAILDE, X. L. (2005): “Un héroe sin tiempo: 20 años de cultura gallega sin Reimundo Patiño”. *Madrygal (Madr.)*. 8: 65-72

ABSTRACT

This article review the aesthetic project of Reimundo Patiño when take place the 20th anniversary of his death.

KEY WORDS: Border, aesthetic project, historical edge, art, ideology.

Gutiérrez Failde, X. L. (2005): “Last time hero: 20 years of Galician culture without Reimundo Patiño”. *Madrygal (Madr.)*. 8: 65-72

SUMARIO: 1. Cara ás marxes: unha introdución. 2. Entre liñas: (Re) Lecturas de Patiño. 3. Síntese e Politexturalismo: O marco Convencional da obra de Reimundo Patiño. 4. Campos de forza: Unha análise da versión histórica institucional do proxecto estético de Patiño. 5. Conclusións

1. CARA ÁS MARXES: UNHA INTRODUCCIÓN

De tódalas imaxes amoreadas enriba do nome de Reimundo Patiño e que compoñen a cultura visual da historia da arte contemporánea galega, hai unha que recolle por sí mesma a propiedade do xesto esencial do proxecto deste artista. Perdida a mirada ó lonxe coas mans nos petos, no medio dun soto, entre os piñeiros. Reimundo Patiño en Robledo de Chavela, en 1981, perto xa da morte, cun lene aceno de melancolía peneira dende as marxes da orixe. Palpexando a utopía do referente nunha pulsión gráfica de redución ó mínimo simbólico: a terra, imaxinar á terra dende a marxe, dende o impropio, rodea-la sulcándoa en espiral cara o seu centro.

Existen outras estanzas no noso imaxinario que tamén permiten construír lo paradigma do artista galego contemporáneo ó igual que esta que aludimos de Patiño. Calquera que sexa a intención ou o propósito de revisar ou repensa-la historia contemporánea da arte en Galicia pasa por asumir a súa condición teratolóxica, heteróclita e epigonal que esta identidade exilada dos nosos principais artistas reflite. É máis, o desafío de construír un relato rigoroso sobre o despregue discursivo da nosa historia da arte debe admitir, precisamente, a alteridade fuxidía do seu centro, a natureza irreversible dun aparato cultural que nace no borde, que xurde do fragmentario e que cobra sentido nas marxes de toda normatividade¹.

A inestabilidade do relato historiográfico da arte galega debe derivar aquí xustamente nesa mesma dimensión gnómica da melancolía que configura o sentido xerárquico da fotografía de Reimundo Patiño. É a pasaxe máis axeitada para comezar a revisar non só os últimos 20 anos na súa ausencia senón tamén a interpretación histórica do resto de boa parte do contexto artístico galego do século pasado. Imaxe de melancolía que configura unha particular estrutura mitolóxica enrocada xa na cadencia do discurso histórico convencional da arte e da cultura galega: unha sorte de expresión sentimental naturalizada que despide un perfil netamente tráxico. Se o “trágico es actuar en lo irreconciliable”², esta figura de

asunción do *tráxico* que nós queremos como categoría esencial de identidade do noso discurso histórico, reproducése con máis forza onde os artistas exercen de heroes na adversidade do imposible. ¿Pois sería posible que a hostilidade dun medio común desestructurado obrigara a configurar relatos discontinuos cinguidos pola ilusión da coherencia, máis que un discurso sometido ó rigor da necesidade dunha estrutura epistemolóxica de certo espesor?

Deixemos que esa imaxe de Patiño en Robledo de Chavela sexa a nosa alegoría pois alí agroma un indicio de posibilidade hipotética: a constatación dunha modernidade escindida cara ás marxes; a crueza dunha identidade contruída dende a extrañeza melancólica dunha ligazón imposible coa orixe.

2. ENTRE LIÑAS: (RE) LECTURAS DE PATIÑO

Poderíase afirmar que o estatuto actual do proxecto de Reimundo Patiño dentro da historia da arte contemporánea galega veu estipulado polo efecto retroactivo daquela indefinición hermenéutica (e epistemolóxica) entre o espazo discursivo da práctica artística “galega” e a recepción institucional dese discurso. O que pretendemos plantexar no desenvolvemento das nosas afirmacións estriba entón na problematización do marco interpretativo da arte galega ó longo de case toda a 2.^a metade do século XX.

Deste xeito, a nosa tarefa principal vai ser delimitar estas prácticas insertas nunhas condicións contextuais específicas e predispoñer a posibilidade de transforma-la interpretación histórica tradicional da arte galega contemporánea como institución. Para o autor, esta lectura parece constituírse sobre unha ambigüidade radical na que a arte se constitúe como un síntoma político ou ideolóxico e non como consecuencia da complexidade dun proceso formal ou dun procedemento estético. A nosa posición ó intentar analizar o discurso histórico xerado arredor de Patiño será expoñer as condicións históricas e materiais nas que xorde o seu proxecto e repensar así a lectura

1 «Galicia quedou sempre ó marxe (deste) espírito de renovación e foron perseverando as actitudes continuístas, a pervivencia de modelos sen traspasa-los límites locais do costumismo e primitivismo» in De Nieves, Juan & Sobrino Manzanares, M.^a Luisa (1993) «O proceso abstracto» en *O proceso abstracto*. (Catálogo da exposición). Auditorio de Galicia-Consorcio de Santiago. (p. 27) Véxase tamén Castro, X. A. (1988) «¿A escuridade da vangarda... ou a vangarda máis escura?» en *Vangardas e silenzos* (Catálogo da exposición) Xunta de Galicia e Pérez, D. (1996) «Los ecos sin voz» *Lápiz*. 104: 16-25.

2 Savater, F. (1983) *La tarea del héroe*. Taurus, Madrid. (p. 26)

tradicional dunha arte preñada á consecución dun proxecto ideolóxico ou político. Esta relación subsidiaria cun patrón estético étnico-antropológico establece unha serie de nocións que exercen de *estruturas de confianza* dentro dunha relativización do discurso histórico como estrutura mitolóxica continxente pero que apenas advirte a propiedade esencial de estratexias problematizadoras como aquela que queremos demostrar no proxecto de Patiño.

Indubidablemente, esta afirmación obríganos a dirixi-la nosa atención a una comprensión estrutural da complexidade do sistema da historia da arte contemporánea galega. Así, a idea dunha arte galega contemporánea dentro do paradigma dun sistema cultural coma «tarefa conxunta e diferencial» con características comúns e diferenciadas do resto da tarefa artística do estado español debe ser tomada con certa cautela. A prudencia teórica exténdese de igual xeito se asociamos a devandita categoría histórica cunha maneira específica de formalizala realidade dun territorio psicoxeográfico a través de mecanismos culturais. No noso caso, trátase dun conxunto de artistas que teñen en común a pertencencia a unha unidade xeográfica definida, pero que en ningún caso operan baixo unha lóxica artística común, nen comparten ideoloxía estética nengunha. Poderíase falar dun pequeno grupo de artistas aillados cuxa única conciencia de comunidade baseouse nunha tímida e discreta coincidencia en intereses políticos e un sentimento de unidade natural, étnica ou cultural máis anecdótico ou afectivo que plenamente articulado. A relación que puidesen manter, por exemplo, Reimundo Patiño, Tino Grandío e Cristino Mallo basearíase nun contexto estritamente privado polo que as derivacións que se poidan establecer sobre os artistas galegos na 2.^a metade do século XX e a suposición dunha implicación común dos mesmos na constitución da institución artística galega pasa necesariamente por asumir, unha vez máis, a condición teratolóxica da formulación dos nosos procesos estéticos a un nivel histórico.

Neste punto das nosas reflexións, é necesario clarexar dúas cuestións esenciais:

- Cabe esperar que baixo a nosa hipótese, o análise da obra de Reimundo Patiño teña que fornecerse da súa propia actividade como aparato estético autónomo para facer visible o seu carácter histórico. Se aplicamos aquí o principio de “historización” que argumenta Peter Bürger³, a revisión da obra de Reimundo Patiño actúa como unha reflexión que clausura a través dunha linguaxe —neste caso, a que se desprende da súa propia obra— a historicidade do su propio discurso. Trataríase de desenvolver a relación entre os obxectos estéticos (obra e escritos teóricos) que formula Patiño e as categorías dunha ciencia “histórica” na que se tratan “as consecuencias temporais dunha disposición particular da forma”⁴. Polo tanto, a nosa primeira tarefa de atención na revisión do legado cultural de Patiño debe ser aquela que atenda á determinación da súa convencionalidade no discurso histórico da arte contemporánea galega.
- No xeito que tentamos establecer coa nosa análise unha reorganización do discurso histórico sobre a proxecto estético de Reimundo Patiño, ésta debe conter, implícitamente, unha manifestación sobre a mesma categoría da experiencia (estética/histórica). Relacionamos esta categoría non só cun conxunto de percepcións asimiladas polo propio discurso histórico, senón tamén pola mesma institución arte⁵. Faise urxente dar relevancia ó sentido no que a experiencia estética maniféstase como aspecto positivo dun proceso de continuidade inercial entre os subsistemas social e artístico, ós modos nos que entendemos, asumimos e nos identificamos coas obras dos nosos artistas. Só deste xeito sería imaxinable que a figura de Patiño acollese un lugar propio dentro do mesmo aparato discursivo da nosa historia contemporánea ou do noso imaxinario colectivo. Aquí a nosa análise debe reducirse a expoñer como a pesar dos plantexamentos habituais que se despregaron acerca da potencialidade ideolóxica-política do proxecto estético de Reimundo Patiño pode realizarse unha lectura crítica desa presunta intervención efectiva que nos fai pensar nunha certa “autonomía estratéxica”⁶ da obra de Patiño.

Estas dúas cuestións, unha referida á *convencionalidade* e outra á *institucionalización* do proxecto artístico de Patiño van compoñer a base

3 Bürger, P. (1973): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península. (p. 52).

4 Krauss, R. E. (1977): *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal. (p. 12).

5 «Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras» Bürger, P. (1973): op. cit. (p. 62).

6 «Aesthetic autonomy is the notion that culture is a sphere apart, with each art distinct, and it is a bad word for most of us raised on postmodernist interdisciplinarity. We tend to forget that autonomy is always provisional, always defined diacritically and situated politically, always semi [...] Like essentialism, then, autonomy is a bad word, but it may not always be a bad strategy, especially at a moment when postmodernist interdisciplinarity has become routine: call it “strategic autonomy.”» Foster, H. (2001) «The ABCs of Contemporary Design» October, 100.

argumental deste estudo que deslinda así á análise de cuestións históricas e materias dunha revisión narrativista a modo de panorámica xeral.

3. SÍNTESE E POLITEXTURALISMO: O MARCO CONVENCIONAL DA OBRA DE REIMUNDO PATIÑO

Unha das cuestións que acarrexan un punto esencial no estudo da obra de Patiño é o desenvolvemento dunha análise pormenorizada da súa estrutura convencional. Os estudos, textos e a literatura artística dirixida especificamente a solventar esta cuestión é significativamente escasa e pouco axustada á propiedade de sentido dos obxectos que está a tratar. A obra de Patiño coñécese pouco e estúdase mal e xeralmente ocupa un lugar difuso na lóxica dos esquemas que se viñeron realizando sobre a súa natureza.

Nada máis realizar unha visión de conxunto da práctica artística e teórica de Patiño é doado apreciar a súa determinación estética nunha heteroxeneidade formal suxeita ó compromiso co marco disciplinar da pintura⁷. Esta heteroxeneidade ten como eixe principal un principio de ordeamento a través do propio discurso da forma: o establecemento dunha estética de síntesis.

Hai así unha radicalización implosiva na alteridade formal que é tomada por Patiño como unha asunción axiolóxica da fenomenización da conciencia nunha indistinción entre conciencia (estética) e existencia (acción). Unha xeneoloxía encuberta relaciona a obra de Patiño con esa interiorización do espírito creativo presente no discurso estético de Kandinsky, Klee, Wols, Schulze, Pinot Gallizio, A. Jorn ou Pollock; e descúbrenos unha dinámica cíclica de sínteses, reducións ou ampliacións do marco estético que establece unha indiferenciación das dimensións expresivas (abstracción-figuración) a través do nivel prelingüístico e xestual da propia forma. Reconstruíndo dita tradición, Patiño atopa un vencello entre a pintura internacional anterior e posterior a 1945 e aquela outra producida en Galicia baixo a experiencia prevanguardista a través da extensión ontolóxica do non-razional e a propiedade significativa da forma. Poderíase afirmar que Patiño ensaiou tentativas de identificación sgnica cunha dinámica estilística que vai dende o expresionismo lírico do

último Pollock, as derivacións xestualistas do grupo *Cobra* e unha valiosísima interpretación do discurso situacionista a través dos paneis serigrafados realizados nos anos setenta baixo a excusa disciplinar do cómic. A alteridade formal que debuxa e estipula este réxime sincrónico particular dentro da súa materialización estética recrea igualmente unha escenificación da paisaxe vital do propio artista. O entramado non-causal desta analoxía permitiría establecer unha estrutura de dualidade entre arte e vida como referente sustancial do marco convencional do proxecto estético de Patiño (figura 1).

Á vista do exposto neste breve esquema, a noción dunha pintura como experiencia do real, como estrutura ontolóxica só é factible a través da operación estética desvelada pola forma, constituindo así uns elementos de cohesión estilística que nos serven como ferramenta metodolóxica de primeiro orde. No conxunto da súa produción artística, as obras estiveron suxeitas a condicións estéticas diferenciadas e a escenarios vitais específicos pero ambas dimensións atopan un marco de coherencia na constitución da experiencia estética como réxime de coñecemento. Esta inidentificación auténtica entre arte e vida, entre o acontecemento de presentarse e a acción de facer presente á propia representación provoca un sustraemento do ser a través do acto estético que non fai senón convocar implicitamente os modos de produción dun certo sistema que descansa sobre bases históricas e materiais, sobre unha tradición e un marco referencial determinado. No fondo desta conclusión faise visible a evidencia dunha vontade de subxetivización do acto creativo, desa mesma *develación ontolóxica do estético* que en Patiño fainos recuperar a densidade viscosa da categoría heideggeriana de como sorte de saber vital, como «execución práctica».

Neste punto compre revisar como os textos que glosan sobre a práctica artística de Patiño tomaron efectivamente esta dirección pero someteron a ó matiz político que Heidegger establece a través do *Werke* (para nós, o marco convencional) do artista, obviando a riqueza conceptual que estes presupostos conteñen. Non se trata de precipitarse compulsivamente sobre esa capacidade ontolóxica da arte, como os nosos estudosos de Patiño pretenden, senón de advertir que ditos mecanismos non son presencias literais e inma-

⁷ «(...) o pintor déitase samente nos elementos formales propiamente ditos; fía todo no valor da mancha, da materia, da liña, interpretándoos nun penoso esforzo, deixando que sexan os meios pictóricos quen os devalen da creación, dicten o cadro» Patiño, R. (1963) «Encol do Informalismo» Grial, 1.

ARTE	VIDA
As Sardiñas. 1956: primeiras series de debuxos: estudos e autorretratos. Primeiros debuxos, cadros abstractos e entrelazos: interiorización compulsiva do sensible a través da propiedade xestual do trazo e da mancha (Outono, 1958).	Emigración e residencia en Madrid (1958): arredamento físico do espazo, exteriorización dun ligazón étnico-cultural.
1960: Galiza; 1963:Fusquenlla; 1964: Desacougo; 1965: Devalar. Primeiras sínteses formais: politexturalismo e inclusión da figuración. Expresionismo e exteriorización do clima interno como consecuencia política. O plano pictórico como continxencia do real: interlección simbólica da figuración-abstracción.	Morte de Xan Casal (1960). Experiencia da comunidade con «Brais Pinto»; «A Gadaña» e a U.P.G. Afirmación do ligazón político. Interiorización da experiencia de comunidade como fundamento afectivo e cultural.
Ilustracións de O Camiño de Abaixo, Os cas da vida, Galicia Hoy, etc. O trazo como signo prelingüístico. Series: 1970: Homes, paxaros, máquinas e cidades; 1971-1973: Vainamoinen 1973: Paxaros. Iconografía do entrelazo e a espiral como tótem sinérxico. O home que falaba vegliota: síntese radical dunha dimensión pospictórica (versión particular do situacionismo). Interiorización da experiencia estética como umbral axiolóxico.	1971: abandono da militancia na U.P.G. Actividades da galería Redor. Intensa relación co contexto literario galego como ilustrador. Arredamento político da orixe, exteriorización dun ligazón cultural.
1981: Libros celtas de Robledo de Chavela. 1983: alma de dolmen; home senlleiro. Series (1981-1984): De xinetes antigos e cosmonautas; Xirasoles (Homenaxe a Van Gogh); Cabalos, froles-totem e máis derradeiras pinturas. A materia como extensión do real, como duración. O cadro como estrutura espacio-temporal. Interiorización dunha continuidade existencial de ensimismamento pola experiencia creativa. Última síntese formal no extrañemento do mundo do cadro pola ilimitada carga matérica e cromática. Coexistencia radical entre procedemento (pintura) e ser (artista).	1981: Robledo de Chavela. Regreso a Galicia. Afirmación do ligazón afectivo coa orixe. Atlántica. Institucionalización do seu proxecto como campo referencial dunha nova tradición da arte galega. 1985. Morte: arredamento físico do tempo.

Figura 1.

nentes, naturais na obra de arte. Compóñense como obxectos, coma base material dunha lectura histórica. A lixeireza das análises de Antón Patiño, Seoane ou Antón Castro supoñendo un complemento ideolóxico *per se* na obra de Patiño, anterior a sí mesma, fai que o conxunto de saberes e ferramentas que a nosa historiografía artística utiliza se dilúa no acontecemento da impostura e da dispersión teórica. A presión dunha lectura precipitada sobre os plantexamentos de Heidegger non nos permite achegarnos á evidencia de que dita capacidade ontolóxica veña regulada precisamente pola propiedade obxectual, formal da propia lin-

guaxe artística e como ben explica Zizek, «sólo se vuelve actual cuando se sella su alcance»⁸, é dicir, cando se establecen unhas condicións de propiedade asociadas a unhas regras continxentes, a unhas *formas de resolución* irreversiblemente ligadas á especificidade dunha linguaxe dada, neste caso, a artística.

A obra de Patiño recibiu así unha gravosa carga de significacións por mor deste desenfoque ontoloxizador do nosa literatura histórica que veu a dar en análises iconográficos ambiguos ou excesivamente líricos, nos que a propiedade orixinal do proxecto de Patiño, o xiro preformativo que esti-

8 Zizek, S. (1999): El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política. Buenos Aires, Paidós. (p. 66).

pula en cada obra, en cada debuxo e en cada texto; quedou relegada como un concepto flotante sometido as inxerencias do propio discurso dos nosos críticos e historiadores. Para o autor, é no compromiso co desenvolvemento performativo do seu proxecto onde Reimundo Patiño parece atopar entón as condicións de posibilidade óptimas para o estudo e a problematización do estatuto formal da disciplina da pintura.

4. CAMPOS DE FORZA: UNHA ANÁLISE DA VERSIÓN HISTÓRICA INSTITUCIONAL DO PROXECTO ESTÉTICO DE PATIÑO

O que agora entra en xogo é a identificación da práctica artística de Patiño coa súa lexitimación no interior da institución artística galega. Isto supón a consideración da práctica artística dende a polarización da importancia duns obxectos estéticos insertos nun sistema de relacións conceptuais variables e complexas, facendo correlativos ós procesos de concepción creativa cos procesos de concepción do mundo. Non se trata de implementar un conxunto de regras xerais sobre a propiedade ontolóxica do propio rexistro estético, senón de acometer a delimitación da competencia histórica do propio medio pictórico no sentido dunha análise do impulso dun formalismo autorreflexivo que lle permitiu manexar un código que recolle da tradición do mesmo medio pictórico.

Deste xeito, podemos establecer un historicismo revelado na condición autorreflexiva da mesma natureza do medio pictórico, sobre o relato histórico que se desenvolve dende a evolución dos códigos pictóricos, a través da propia performatividade do medio.

A crise endémica que o propio sistema artístico galego rexistraba entre os anos cincuenta e os primeiros anos oitenta, cun estado de estancamento das convencións representativas e normativas, é asumida por Patiño como primeiro material de

traballo e reflexión. A partir do establecemento dun campo referencial particular (a xenealoxía histórica da pintura modernista) e da súa análise do ámbito artístico galego, Patiño forza un xiro sógnico cara a un discurso posvanguardista como única solución de superación estética. Podemos referirnos a certo carácter retórico da vangarda dende a dirección da natureza autorreflexiva que antes aludimos. As súas sínteses formais poderían escenificar de xeito moi elocuente o «carácter retórico» da mesma vangarda, pois impoñen un xogo referencial⁹ que concreta a súa necesidade de estilo «como una eventual exigencia de acoplamiento estructural, y no como un vínculo originario»¹⁰. En termos de relación retórica tamén podemos situar-lo perfil vanguardista da obra de Patiño cando consideramos a súa condición crítica como contextual e performativa¹¹.

Fronte ás formas dun pasado que se percibe coma unha sustancia marxinal e «disgregada», Patiño procede a unha fundamentación crítica establecendo sobre aquela retórica vanguardista unha dimensión de discontinuidade, de diferenza; onde o carácter representativo é un «proceso inzado de variantes»¹². En palabras de Craig Owens, o pasado, a tradición «puede ponerse entre paréntesis o suspenderse y el propio objeto artístico puede sustituir (metafóricamente) a su referente»¹³. Polo tanto, a adecuación ó medio que promove Patiño impón tamén un desplazamento da súa natureza histórica cara unha discursividade moderna, universal da arte. Interferir directamente no desenvolvemento da arte contemporánea galega dende a asunción crítica de su propia historicidade cara unha «política universal da cultura» é tamén intervir, indirectamente, na súa historia. Neste sentido, é necesario asumir que a transformación da historia, das condicións particulares da historia e a tradición artística galega, só foi alcanzable actuando sobre as formas da experiencia estética, sobre a condición histórica das formas da experiencia estética.

A comprensión da materialidade do proxecto

⁹ «La retórica, la dimensión retórica del lenguaje, es un momento necesario de la referencia, de la producción por parte del texto de la función referencial "misma"» De Man, Paul (1996): *La ideología estética*. Ed. Cátedra. Madrid.(p. 32).

¹⁰ Moraza, Juan Luis (2001): «Indifférance» De Llano Neira, Pedro & Gutiérrez Failde, Xosé Lois (eds): *En tiempo real: el arte mientras tiene lugar*. A Coruña, Fundación Luis Seoane. (p. 167).

¹¹ O ámbito contextual da súa condición crítica sinalou o drama dun país sometido a un rexime político antidemocrático e o ámbito performativo entra en relación coas linguaxes, institucións e estruturas de significación, expectación e recepción que a propia institución artística galega configuraba. A través dunha práctica retórica da vangarda, a nosa interpretación histórica da obra de Patiño non se decide nunha negación da arte pola súa inversión en aparato ideolóxico nen nun esteticismo nacionalista postromántico como evanescencia do contexto, senón nunha reflexión crítica ininterrompida das convencións de ambas categorías.

¹² Patiño, R. (1978): «A expresión artística. A actual pintura galega» Galicia, realidade y conflicto social. A Coruña, Banco de Bilbao.

¹³ Owens, C. (1980): «El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad» en *Arte después de la modernidad*. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid, Akal. (p. 245).

estético de Patiño, imbricado na estrutura estética e temporal onde xurde presentase en sí mesma como unha construción histórica que retribúe singularmente a aparición dun discurso emancipador¹⁴. Un grado cero: a orixe mesma da tradición artística galega contemporánea. Patiño redefine así o campo da experiencia estética para aprovisionala dunha nova convencionalidade que ten coma umbrais o cuestionamento dunha percepción estetizada da realidade política e cultural galega e a instrumentalización (estética) da nosa comprensión do mundo. Esta concepción revolucionaria, que responde á ambición vangardista de cancela-la distancia entre arte e praxis vital, dispuxo para a arte galega contemporánea o único horizonte de posibilidade dunha integración na sensibilidade estética moderna en boa parte da segunda metade do século XX, constituíndo o referente orixinal dos artistas e agrupacións artísticas que xurdiron posteriormente no ámbito artístico galego.

Esta versión inclusiva da institucionalización do aparato estético de Patiño coma paradigma referencial da modernidade na arte galega contemporánea, require nembargantes un rebasamento da posición socio-etnográfica e mitolóxico-política dos relatos históricos producidos sobre Patiño cara a definición dun estatuto epistemolóxico de maior solidez. Xa viñemos comentando como a lectura histórica normativa produciase no interior dunha convivencia discursiva entre arte e ideoloxía.

Mantendo unha relativización espúrea de ambos ámbitos non se fixo máis que diluir a produción artística de Patiño nun mero accidente coxuntural. Ben como definición idónea de mitoloxías evanescentes (Ferrín, Seoane); como trivialización ambigua sometidas a rexitros literarios (Rivas, Xosé M. Pereiro); ben como maquinaria política

dun resistencialismo utópico e trascendental (Ferrín) ou tomada coma coartada inesencial do exasperante lirismo iconográfico da crítica artística galega (X. A. Castro, X. Seoane, A. Rodríguez Barrio) a relativización da obra de Patiño ata os máis inimaxinables escenarios da nosa cultura foi atenuando a capacidade crítica do seu proxecto e conformouse progresivamente nunha lectura que se basea nunha axioloxía distinta (social), pero non allea a aquela que estipula esta connivencia, que non é outra que a propia institución artística.

Resulta de novo necesario insistir nun desenvolvemento historiográfico que non desvirtúe a vontade construtiva do aparato estético de Patiño. Se reducimos os plantexamentos enunciados á unha compoñente socio-ideolóxica podemos atorarnos cunha trampa epistemolóxica na que o proxecto de Patiño é tratado coma un pensamento alleo ó artístico pero que de forma paradóxica só se optimiza pola poderosa predisposición expresiva da propia arte. A intervención crítica da arte nun contexto social como xenerador dunha realidade máis ou menos efectiva non implica subrepticamente a consideración de tales obras como naturalizacións sintéticas desa mesma realidade política e social. É o propio discurso artístico quen concerta, coa súa natureza, que referentes acolle e cómo os formaliza. A pulsión política e social da arte de Patiño é, deste xeito, intransitiva, e polo tanto, residual¹⁵.

Posto que xa aludimos á propiedade esencialmente histórica dunha obra cunha dimensión estética de vangarda en canto que indica una relación crítica entre a súa materialidade e o contexto artístico onde se produce, calquera plantexamento que se orixine desde o exterior da súa convencionalidade revela a súa desregulación, artisticamente falando. Ó forzar unha interferencia discursiva entre o ámbito do ideolóxico e o do artístico, o obxecto

¹⁴ «(...) en la autoconciencia del arte y de los que reaccionan estéticamente ante lo mejor en sí, está claro que el arte aspira a algo más. Necesita la corrección permanente de ese momento ideológico. Es capaz de esa corrección porque, como negación de lo práctico, es también praxis, y no sólo por su génesis, por el hacer que cada obra necesita. Como su contenido se mueve a sí mismo y no permanece igual, las obras de arte se convierten en virtud de su historia, en formas prácticas de comportamiento y se vuelven de nuevo a la realidad. Aquí el arte tiene el mismo sentido que la teoría. Está repitiendo a sí mismo, en forma modificada, y si se quiere neutralizada, la praxis y así es como adopta su postura ante ella. Las sinfonías de Beethoven son, hasta en su quimismo más secreto, el proceso de producción burgués como expresión de la desgracia perpetuada que lleva consigo. Pero a su vez, por su gesto de afirmación trágica, se convierte en un fait social: las cosas tienen que ser tal como son y por eso son buenas. Esa música forma parte del proceso revolucionario de emancipación de la burguesía y anticipa la apologética del mismo. En la medida en que se descifra con profundidad una obra de arte, su oposición a la praxis deja de ser absoluta. También ella es distinta de su seriedad y de su fundamento, es esa oposición y se abre a las mediaciones. Las obras de arte son y menos que la praxis». Adorno, Theodor W. (1970): *Teoría Estética*. Ed. Taurus, Madrid. (p. 315).

¹⁵ «La relación dialéctica entre arte y praxis es la de su eficacia social. Es dudoso que las obras de arte tengan eficacia política. Si así sucede alguna vez, se trata en general de algo periférico. Si pretenden esa eficacia, suelen quedarse por debajo de su propio concepto. Su real eficacia social es mediata, es la participación en el espíritu que modifica a la sociedad por un proceso subterráneo y se concentra en las obras de arte. Tal participación solo la adquieren por su objetivación. La eficacia de las obras de arte que hacen en virtud de su misma existencia, y no aquella otra que la praxis manifiesta sugiere a su praxis latente. Su autonomía está muy distanciada de la praxis inmediata». Ibid. (p. 316).

artístico aparece como algo circunstancial, que suxire un determinismo ideolóxico, sociolóxico e incluso histórico, pero que non se corresponde coa realidade (artística) na que se vincula o seu discurso. É dicir, a xeneralización dunha interpretación ideolóxica supón unha aparente transitividade pois toma as obras de arte como obxectos comprometidos nunha relación entre forma (convencións, materiais, procedementos) e significado (narracións, alegorías, símbolos). Isto implica supoñer, erróneamente, que o seu contido argumental é máis decisivo que a súa propiedade como obra de arte. Habería que lembrar que é o carácter axiomático do discurso vangardista o que apunta a unha consideración das obras de arte coma obxectos establecidos dende unidades formais derivadas de relaciones conceptuales máis que como «entidades físicas» con certa determinación no imaxinario ideolóxico dunha comunidade socio-política singular. E é nesta dimensión intelectual do obxecto artístico, asumida por Patiño de xeito radical, onde se define particularmente o sentido da experiencia estética e a súa condición de posibilidade como potencia histórica. De aí que o mantemento dunha interpretación histórica da obra de Patiño sometida a unha perspectiva sociolóxica e/ou ideolóxica se nos presente incompleta, xa que ó considera-las obras de arte como alusións simbólicas dun imaxinario ideolóxico de maior ou menor eficacia logística, neutralízase o sentido no que ditadas obras foron concebidas, quebrándose a posibilidade de establecer unha análise histórica eficaz.

Dentro dun enfoque foucaltiano, o noso modelo histórico baséase na confirmación da ausencia de calquera “espacio neutral u homogéneo en el que las cosas puedan disponerse de modo que amosen muestren simultáneamente el orden continuo de sus identidades o diferencias y el campo semántico de su denominación”¹⁶. Na relevancia axiolóxica do proxecto de Patiño é onde queremos subliñar a capacidade estratéxica do noso modelo historiográfico, pois esta vinculación dialóxica de contextos e procedementos sincrónicos manifesta unha estrutura discursiva auténtica entre diversas ordes de feitos contextuais (políticos, sociais, ontolóxicos) e a propia linguaxe artística. Así, reafirmase a validez da noción de *valor* dentro da análise histórica dunha obra particular ó establece-la súa inscrición nun conxunto de formulacións epistemolóxicas —definidas pola propia práctica artística— que lle prestan unha materialidade

como discurso. Aínda que este conxunto de regras non poida ser fixado explicitamente, é evidente que cada época, cada período, cada lóxica histórica, cultural ou social delimita claramente as posibilidades nas que pode «dicirse algo» sobre as súas propias condicións de aparición e a súa problematización como espazos discursivos. Nun contexto artístico tan complexo como o galego, as súas prácticas poden ser rehabilitadas para o discurso da historia baixo unha perspectiva de problemáticas específicas, sempre susceptibles de ser analizadas en canto ó lugar que ocupan e a os efectos que producen na sociedade onde parecen emerxer.

5. CONCLUSIONES

Comprende-la obra de Reimundo Patiño como marco de coherencia para unha interpretación tanto intrínseca (estética e formal) como extrínseca (histórica e experiencial) xa é recoñecer a súa aportación máis significativa: a súa contribución ó campo do coñecemento artístico como produtor de obxectos que estipulan un *límite de exactitude* para a experiencia estética e histórica. Este é un factor suficientemente importante como para sometelo a súa propia tautoloxía, entendendo desta forma a súa obsesión de asomarse á *realidade* a través de unhas obras que xa son, en sí mesmas, interpretacións do *real*.

A toma dunha conciencia autocrítica coa propia institución artística fundaméntase logo no concepto estrutural da forma, definida pola heteronomía das relacións que a concibe. A través da capacidade retórica do seu discurso, Patiño integra os problemas da pintura nunha reflexión máis ampla sobre a natureza mesma da arte, substancial tamén á súa propia concepción histórica. Reimundo Patiño redefine deste xeito os contidos e as condicións do noso réximen cultural e instaura unha nova convencionalidade que supuxo para a historia da arte do noso país o episodio máis próximo a aquilo que se pode entender coma modernidade.

A súa imaxe en Robledo de Chavela é así a imaxe dun heroe sen tempo, dun heroe sen lugar. Un heroe que debe interpreta-la acción do seu xesto como única resistencia contra os límites da extrañeza, como último esforzo na conquista do baleiro e senlleiro paradigma da posibilidade move-diza do imposible.

¹⁶ Foucault, M. (1968): Las palabras y las cosas. Madrid, Siglo XXI.